

# Los géneros literarios como instituciones

Escuela de Filosofía de Oviedo

18 de diciembre de 2023

	<i>Términos M1</i>	<i>Operaciones M2</i>	<i>Relaciones M3</i>
<i>Plano alegórico</i>	<b>Símbolos prácticos</b> “Ojos claros, serenos...”	<b>Estilizaciones</b> “ <i>La colmena</i> , novela behaviorista”	<b>Ideas filosóficas ejercitadas</b> “Los filósofos en <i>La Regenta</i> ”
<i>Plano literal</i>	<b>Temas</b> Motivos, tópicos, personajes, mitos	<b>Estructura noetológica</b> Tres axiomas, figuras de la dialéctica	<b>Géneros</b> Convenciones, preceptivas
<i>Plano autogórico</i>	<b>Figuras lingüísticas</b> Grafos vinculados a sonidos, fonemas	<b>Estilemas</b> Prosodia, tropos, figuras de dicción	<b>Diamórfosis</b> Influencias, intertextualidades, formas métricas

—Has pensado muy correctamente —dijo—, y creo que ahora puedo hacerte claro aquello que anteriormente no pude: que hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares, si me entiendes.

República, 394c

narrativo	mixto	dramático
-----------	-------	-----------

tonico e cromatico aveva fagocitato ogni altra forma melica<sup>40</sup>.

Ma Platone (*Resp.* 3, 392d-394c) elabora, sul piano teorico, anche una tipologia del racconto, che gli consente di ripartire la produzione poetica in tre grandi categorie fondate sulla struttura interna del discorso: 1) «semplice» narrazione in terza persona; 2) narrazione mimetico-dialogica; 3) narrazione mista. Al primo genere egli assegna il ditirambo, concepito come canto del coro che narra eventi mitici, al secondo la poesia drammatica, tragica e comica, al terzo infine l'epos e altri generi che associano e alternano racconto e dialogo: è evidente che con l'espressione «altri generi» egli allude a tutte quelle forme poematiche giambiche, elegiache e liriche nelle quali coesistono parti narrative e dialogiche. Ciò è confermato dalla ulteriore ripartizione in sottogeneri, esposta dal grammatico Diomede<sup>41</sup>, sempre nell'ambito dei tre generi fondamentali della dottrina platonica: esegetico-narrativo, drammatico o attivo, comune; in quest'ultimo, cioè quello misto di struttura drammatica e narrativa, è compresa, oltre all'epos, la poesia lirica esemplificata con Archiloco e Orazio.

La teoria dei generi elaborata dagli eruditi alessandrini procede nel



Oematis genera sūt tria, aut. n. actiuū est uel imitatiuū quod græci Αραια  
τικόν uel μίμητικόν aut enarratiuū uel enunciatiuū qđ græci εξηγητικόν  
uel απολογητικού dicūt: aut cōe uel mixtū qđ græci κοινόν uel μίκτον  
appellāt. Dramatico uel ac tuū est in quo p' onat agūt solae sine ulla poetæ in  
ter locutiōe ut se habēt tragicæ uel cōicæ fabulæ: quo generat scripta ē buco  
licō ea cui⁹ initiuū ē. Quo te mœripedes. Exegiticō ē uel enarratiuū i quo poe  
ta ipse loqt̄ sine p'sōe ulli⁹ iter locutiōe: ut se hñt tres georgicæ & p'sia p's q̄ri. Itē lucretia car  
mina &c. his similia κοινόν uel cōe est i quo poeta ipse loqtur & p'sonat loquētes introducū  
tur: ut est scripta iliias uel odysea tota homeri: uel actiuī & exegeticī: uel enarratiuī.

**P**OEMATOS GRAMATICI UEL ACTIUÍ GENERA SŪT QUATTUOR APUD GRÆCOS: TRAGICA: COMÍ  
CA SATYRICA. INIMICA APUD ROMAOS P̄TEXTATA: TABERNARIA: ATELANA. PLANIPES. EX EGE  
TICI UEL ENARRATIUI SPĒS SŪT TRES: ANGELTICAE: HISTORICAE. DIDASCALICE. ANGELTICE ē QU  
A SENTENTIAE SCRIBUNTUR: UT EST THEOGNIDIS LIBER. ITĒ HISTORICAE QUAE NARRATIONES & GE  
NEALOGICAE CÓPONUCUT UT EST HESIODI THEOGONIA: & SIMILIA. DIDASCALICE EST QUAE CÓPHÉDIT PHI  
LOSOPHIA: UT LIBRI VARRONIS: EMPEDOCLIS: LUCRETI. ITĒ ASTROLOGIA: UT φΑΙΝΟΜΕΝΑ, ARATI & CÍ  
CEROÍS & GEORGICE VIRGILII: & HIS SIMILIA KΟΙΝΟΥ UEL CÓMUNIS POEMAUS SPĒS PRIMA EST HEROÍ  
CA: UT ILIADOS & ÆNEIDOS. SECÚDA LYRICA: UT EST ARCHILOCHI & HORATII POEMATOS. CHARACTERES  
SŪT QUATTUOR EPOS DICITUR GRÆCE CARMÉ EXAMETRÓ DIUINATŪ RERŪ & HEROICARŪ: HUMANARŪQ; CÓP  
HÉSIO Qđ A GRÆCIS ITA DIFF. NITŪ ē ΕΜΔΕΡΙΩΧΗ ΘΕΙΩΝ ΚΑΙ ΑΡΩΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΥΘΡΩΠΩΝ ΤΑΓΥ ΜΑ

*genus imitativum*

trágico      cómico      satírico

*genus narrativum*

narrativo      sentencioso      didáctico

*genus commune*

heroico      lírico

Y la poesía se fragmentó de acuerdo con la manera de ser de cada uno: en efecto, unos, más graves, mimetizaban acciones nobles y de gente noble; otros, más vulgares, las acciones de gente ordinaria, haciendo, en un principio, vituperios, del mismo modo que otros hacían himnos o encomios. De ninguno de los que precedieron a Homero podemos mencionar un poema de ese tipo, pero es verosímil que hubiera muchos; en cambio, a partir de Homero sí podemos, como el *Margites*<sup>27</sup> homérico y otros semejantes, en los que, por lo conveniente que era el tema, apareció por primera vez el metro «Yámbico» —precisamente por eso se llama hoy yambo, porque en ese metro se atacaban con burlas unos a otros—.<sup>28</sup> Y de los de antaño, unos eran poetas de versos heroicos, otros, de versos yámbicos.

Y del mismo modo que Homero fue el poeta más insigne en lo que se refiere a temas nobles (pues fue el único que hizo obras no solo bien hechas, sino que además eran mimesis dramáticas), así también fue el primero que mostró el carácter de la comedia, no convirtiendo en tema de acción teatral el reproche, sino lo risible; en efecto, el *Margites* presenta analogía con las comedias, como la *Ilíada* y la *Odisea*, con las tragedias.

1449a

MODO OBJETO	DRAMÁTICO	NARRATIVO
SUPERIOR	TRAGEDIA	EPOPEYA
INFERIOR	COMEDIA	PARODIA

Por tanto son tres los modos de la imitación poética: uno que se hace simplemente narrando, el otro imitando propiamente, el tercero se compone de lo uno y de lo otro. Se dice verdaderamente que el poeta narra, cuando mantiene su persona y no se transfigura en otros, como lo hace el Mélico... Se dice con propiedad que imita quien, deponiendo su persona, se viste de otro, como lo hacen el poeta Cómico y el Trágico, quienes no hablan sino que introducen a otros que hablan por todo el Poema... El tercer modo se ve en el Épico, el cual a veces hablando retiene su persona, como hace siempre al comienzo de la obra..., y a veces depone su propia persona y hace hablar a otros (S. Minturno, 1564: pág. 6).

Los modos con que imitamos son tres, Exegemático, Dramático y Mixto. Modo Exegemático es, quando el poeta habla de su persona propria, sin introducir a nadie. Modo dramático es lo contrario, quando el Poeta introduce a otros hablando, sin interponer jamás su persona. Modo mixto es el que participa de ambos, quando el poeta unas veces habla él en su poema, otras hace hablar a los otros. El Lyrico casi siempre habla en el modo exegemático, pues hace su imitación hablando él proprio, como se ve en las obras de Horacio y del Petrarca, Poetas lyricos. Los Trágicos y Cómicos hablan dramáticamente, callando ellos, siempre introduciendo a otros. El Épico participa del uno y del otro modo (F. Cascales, 1617; *apud* A. García Berrio, ed., 1988: págs. 90-91).

3. Ahora bien, como totalidad del arte que no está ya exclusivamente atada por ninguna unilateralidad de su material a una clase particular de ejecución, la poesía hace de los distintos modos de producción artística en general su forma determinada, y el *fundamento de subdivisión* de su articulación en los *géneros poéticos* tiene por tanto que extraerlo sólo del concepto *universal* del representar\*\* artístico.

A. A este respecto, *en primer lugar*, lo que hace intuible la cosa objetual misma es por una parte la forma de la realidad externa en que la poesía le presenta a la representación\* interna la totalidad desarrollada del mundo espiritual y con ello repite en sí el principio del arte figurativo<sup>691</sup>. Por otra parte, la poesía despliega estas imágenes escultóricas de la representación<sup>692</sup> como determinadas por la acción de los hombres y los dioses, de modo que todo lo que ocurre ora procede de potencias divinas y humanas éticamente autónomas, ora experimenta una reacción por obra de obstáculos externos y deviene en su modo externo de manifestación un *acontecimiento* en el que la cosa avanza libremente para sí y el poeta pasa a segundo plano. Redondear tales sucesos es la tarea de la poesía *épica*, en la medida en que narra poéticamente en forma de amplio acontecer una acción en sí total así como los caracteres en que ésta surge con dignidad sustancial o enredada a la ventura con azares externos, y con ello expone lo *objetivo* mismo en su objetividad. Ahora bien, este mundo objetualizado para la intuición y el sentimiento espirituales el *bardo* no lo presenta de *tal* modo que pueda revelarse como su representación\* propia y pasión viva, sino que el *recitador*, el rapsoda, lo dice mecánicamente, de memoria, con una medida de sílabas que es asimismo uniforme, más próxima a lo mecánico, que fluye y discurre apaciblemente para sí. Pues lo que narra debe aparecer como una realidad efectiva tanto según el contenido como según la representación\*\* alejada de él en cuanto sujeto y para sí conclusa, con la cual no puede, ni por lo que a la cosa misma se refiere ni respecto a la declamación, entrar en una unión completamente subjetiva.

B. *En segundo lugar*, el otro aspecto inverso a la poesía épica lo forma la *lírica*. Su contenido es lo subjetivo, el mundo interno, el ánimo contemplativo, sentiente, que, en vez de proceder a acciones, más bien se queda en sí como interioridad y puede por tanto tomar también como forma única y como meta última la *autoexpresión* del sujeto. No es aquí por tanto ninguna totalidad sustancial la que se desarrolla como acontecer externo; sino que la intuición, el sentimiento y la consideración singularizados de la subjetividad introvertida comunican también lo más sustancial y más fáctico mismo como lo suyo, como *su* pasión, disposición o reflexión, y como testimonio actual de éstas. Ahora bien, esta colmación y este movimiento interior no pueden ser en su declamación externa un habla tan mecánica como basta y ha de exigirse para el recitado épico. Por el contrario, el bardo debe revelar las representaciones\* y consideraciones de la obra de arte lírica como una colmación subjetiva de sí mismo, como algo propiamente sentido. Y puesto que es la *interioridad* la que debe animar la declamación, la expresión de la misma se volverá primordialmente hacia el aspecto musical y en parte permitirá, en parte hará necesaria una modulación multilateral de la voz, el canto, el acompañamiento con instrumentos y otras cosas más por el estilo.

C. El tercer modo de representación\*\* conjuga finalmente los dos anteriores en una nueva totalidad en la que vemos ante nosotros tanto un despliegue objetivo como también su origen en lo interno de los individuos, de modo que lo *objetivo* se representa\*\* con ello como pertinente al *sujeto*, pero a la inversa lo subjetivo es llevado a intuición por una parte en su transición a la exteriorización real, por otra en la suerte que la pasión acarrea como resultado necesario de su propio actuar. Aquí por tanto se extiende ante nosotros como en lo *épico* una acción en su lucha y desenlace, se expresan y se combaten potencias espirituales, intervienen azares que introducen complicaciones, y la eficiencia humana se relaciona con la eficiencia de un hado omnideterminante o de una providencia conductora que gobierna el mundo; pero la acción no transcurre ante nuestra mirada interna en la forma sólo externa de su acaecer real como un acontecimiento pasado, vivificado mediante mera narración; sino que la vemos actualmente surgir de la voluntad particular, de la eticidad o carencia de eticidad de los caracteres individuales, los cuales devienen por tanto el centro del principio *lírico*. Pero al mismo tiempo los individuos no se exponen sólo según su *interior* como tal, sino que aparecen en la ejecución de su pasión tendente a fines y miden por tanto, del mismo modo que la poesía épica, que pone de relieve lo sustancial en su solidez, el valor de esas pasiones y de esos fines por las relaciones objetivas y las leyes racionales de la realidad efectiva concreta, a fin de aceptar su destino según este valor y las circunstancias bajo las cuales permanece el individuo resuelto a imponerse. Esta objetividad que procede del sujeto, así como esto subjetivo que accede a representación\*\* en su realización y en su validez objetiva, son el espíritu en su totalidad y ofrecen como *acción* la forma y el contenido de la poesía *dramática*. Ahora bien, puesto que este todo concreto es en sí mismo tan subjetivo como se lleva a manifestación en su realidad externa, respecto al representar\*\* efectivamente real es aquí puesta en juego para lo propiamente hablando poético, además de la visualización pictórica del lugar, etc., toda la persona del actor, de modo que el material de la exteriorización es el hombre *vivo* mismo.

Precisamente por ello se nos ofrece como un «hecho» interesante el que, no en todos, pero sí en algunos sonetos, podamos descubrir un estrecho paralelismo con los teoremas euclidianos, siendo así que los sonetos son instituciones, racionales sin duda «en su género», pero no necesariamente «argumentativas». Es decir, suponiendo que los sonetos sean instituciones racionales pero de otro género que el de los teoremas, por así decirlo, que no son del género *quadrivial*, sino del género *trivial*, como puedan serlo las arias, las coplas, las canciones o la expresión de «pensamientos», desiderativos, descriptivos, irónicos (tipo «érase un hombre a una nariz pegado»).

Se concederá, sin embargo, la posibilidad de que, aunque la mayoría de los sonetos no sean «discursivos», no existe razón alguna para que no pudieran ser argumentativos en algún caso. Y su carácter argumentativo –esta es la idea que queremos subrayar– no nos obligaría a reducirlos a la condición de teoremas geométricos, puesto que la racionalidad no se circscribe exclusivamente al ámbito de la racionalidad científica, la que (suponemos) nos conduce a verdades apodícticas (entendiendo las verdades como identidades sintéticas). Estamos ante un tipo de racionalidad que podríamos llamar «literaria», o «trivial», pero dotada de una estructura especial.

De este modo la «institución», como categoría antropológica, que implica la racionalidad específicamente humana, requiere la ampliación de la extensión de la idea de institución racional al campo radial de la cultura extrasomática, desbordando el campo conductual y sociológico (circular y angular) al que tradicionalmente viene circunscrita.

En efecto, la categoría institución no sólo va referida, por ejemplo, a las empresas financieras, a las eclesiásticas o a las militares; también a las instituciones de «ensamblajes objetuales», tales como los complejos arquitectónicos, los ordenadores, los libros, las ametralladoras o los misiles.

Dicho de otro modo: los objetos (aún dados a escala antrópica) están conjugados con las operaciones de los sujetos, y si éstas son racionales lo son formalmente a través de los objetos. Las relaciones entre estos objetos son *contenidos* de la subjetividad (no son «partes materiales», instrumentos, plataformas, complementos o envoltorios). Por tanto, no se trata de pasar de una supuesta racionalidad originaria subjetiva (espiritual o cerebral) a la racionalidad de los objetos instrumentales; se trata de partir ya de las relaciones entre estos objetos culturales (los que manipulaba ya *homo habilis*, con cerebro muy pequeño) y pasar a la racionalidad de la subjetividad conductual; por tanto, de la racionalidad de las instituciones extrasomáticas a la racionalidad de las instituciones conductuales y sociales.

# Rasgos de las instituciones: racionalidad

(I) Un momento de *posición* operatoria de partes (momento que implica una *composición* y una *descomposición* o destrucción de las partes compuestas respecto de terceras),

(II) Un momento de *contraposición* con el medio en torno o con las partes del dintorno, y

(III) Un momento de *recomposición* controlada de las partes contrapuestas o *resolución* en la totalidad inicial.

Racionalidad	Simple	Compleja
Abierta	(1) Racionalidad abstracta	(3) Racionalidad ordinaria
Cerrada	(2) Racionalidad formal (parcial)	(4) Racionalidad total

# Rasgos de las instituciones: incorporación de bases sistáticas elementales

En cualquier caso, una institución elemental no es una institución originaria o primera; lo que es elemental en el plano lógico (como resultado del análisis del todo complejo) no tiene por qué ser primitivo, en el plano ontológico.

Las instituciones elementales no tienen por qué ser, en cualquier caso, entidades simples. Cada una de ellas es un todo compuesto de partes materiales diversas; ni tampoco una institución es un término primitivo originario. La basa (de una columna dórica) puede considerarse como una institución elemental arquitectónica (si suponemos que la basa no está compuesta de otras instituciones arquitectónicas, como pueda estarlo la institución «columnata dórica»); no por ello es una entidad simple, sino un cuerpo con múltiples partes materiales y susceptible de ser fracturada al azar en partes formales, que ya no serán, en principio, instituciones (pero que podrían ser, a su vez, institucionalizadas).

# Rasgos de las instituciones: normatividad

Las instituciones, precisamente por su condición de estructuras racionales multiplicables, alcanzan su condición de normas. Las instituciones son normativas y la normatividad puede adscribirse a su propio *telos*. Es su telos o finalidad interna lo que las mantiene iguales a sí mismas, y lo que constituye precisamente, al entrar en composición con otras instituciones, el germen de su variación.

Todas las instituciones implican una norma, y en este sentido (y no en el sentido de una normatividad impuesta desde fuera, exógena a la propia institución) *la norma es inmanente a cada institución: la institución contiene en sí misma su propia norma*. De este modo hablamos de la norma del tallado del hacha achelense, o de la norma del vaso campaniforme, o de la norma de las vocales latinas.

# Rasgos de las instituciones: axiología

La polarización axiológica de las instituciones es, según esto, un proceso inmanente al mundo institucional, puesto que deriva de la misma coexistencia en *symploké* —no armónica— de las instituciones. Si, según la hipótesis del armonismo metafísico, todas las instituciones fueran compatibles con todas las demás, y en el mismo grado, todas tendrían un mismo valor positivo, lo que equivaldría entre otras cosas a decir que carecían de todo valor de cambio.

# Rasgos de las instituciones: recurrencia y coexistencia

No confundiremos una institución (incluso muy compleja) con las «familias de instituciones», que son conceptos sistemáticos: las «familias de instrumentos musicales» —cuerda, viento, metal...— no constituyen por sí mismas una orquesta. Más cerca de los complejos de instituciones se encuentran los sistemas de instituciones, que constan de instituciones sistáticas, elementales o complejas (por ejemplo, el sistema de las instituciones elementales del parentesco, o el sistema intrsistático de las cinco vocales de algunas lenguas románicas).

Clase 1. Esta clase engloba a las categorías institucionales según criterios semánticos formales (holóticos).

Nos atendremos aquí a la distinción fundamental entre el tipo de totalidades sistáticas y el tipo de totalidades sistemáticas. Las instituciones consideradas como categorías sistáticas se nos presentan como susceptibles de concatenación con otras instituciones de un modo real (causal, por ejemplo); consideradas como totalidades sistemáticas se nos presentan como susceptibles de tratar relaciones con otras de un modo más bien lógico, no meramente «mental». La familia F1 contrae relaciones sistáticas con F2 a través del matrimonio de un individuo de F1 y otro de F2. La familia Fg contrae relaciones sistemáticas con otra familia Fk, de estructura análoga (por ejemplo, monógama), aún cuando entre Fg y Fk no medie relación alguna de parentesco.

# Rasgos de las instituciones: estructura hilemórfica

Como característica vinculada a esta primera «estructura hilemórfica» de las instituciones, es decir, como principio general aplicable a toda institución, y derivable de su estructura hilemórfica, cabe señalar el principio de incommensurabilidad entre la materia y la forma de las instituciones. Una institución es un orden impuesto de algún modo a una materia dada; pero la materia no tiene por qué estar dispuesta, en general, a someterse a este orden. La materia podrá desbordarlo continuamente. Por ello puede afirmarse, recíprocamente, que la estructura de una institución, o bien su «forma normativa», no recoge la integridad de la materia institucionalizada.

“Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírsenos.”  
(Lázaro Carreter, 1979, p. 115)

El conflicto o tensión permanente que suponemos dado, en general, entre la materia desbordante y la forma conteniente, según regla, de la institución, es razón suficiente para pensar que las instituciones no pueden ser eternas, y que el conflicto entre instituciones haya de considerarse involucrado en el conflicto de los componentes de cada institución (alguien diría: «en el conflicto de cada institución consigo misma»). Una empresa, en cuanto institución, no podrá jamás incorporar plenamente a los individuos o grupos que la componen; estos individuos o grupos, materia de la institución, tienen «su propia inercia», acaso pertenezcan también a otras instituciones y obedecen a leyes características, que desbordan siempre la estructura de la institución de referencia. Otro tanto ocurre con un edificio, considerado como institución: los sillares, las vigas, las plantas, &c., no se agotan en su condición de partes del edificio, obedecen a sus propias leyes, a diversos coeficientes de dilatación, &c., cuyo desarrollo podría llevar en su caso al edificio a su derrumbamiento. Dicho de otro modo: una institución, en cuanto a su forma, no puede considerarse capaz de incorporar enteramente a todas sus partes (a su materia), y esto es tanto como decir que las instituciones no agotan la materia que organizan, y que esta materia desborda siempre la forma institucional.

Para empezar, habría que hacer otra distinción, que sería hablar del *anomalismo*. Sencillamente, insistir en el carácter heterogéneo de lo que entendemos por literatura. Me parece que cubre campos tan diversos que no puede tener un tratamiento común. Quiero decir, en una palabra, lo siguiente: que entre una novela, pongamos por caso *La montaña mágica*, y los *Sonetos a Orfeo* hay tanta distancia como puede haber entre una novela y la geometría proyectiva. Es decir, que habría una unidad común –literatura– pero que quizá fuera oblicua, que derivaría, por ejemplo, del hecho de que todo está escrito, que son obras para consumir en las situaciones de ocio –en un plano sociológico–, pero que son en principio cuestiones que no afectarían a la propia estructura de la obra y que serían anómalas, en el sentido de heterogéneas, de no llanas, y de que, por tanto, la palabra *literatura* es, en definitiva, confusa. Un poco el sentido que tenía la teoría sobre la novela que trataba de aproximarla al género científico. Y, así, la especificidad de las obras literarias es un concepto puramente funcional, porque hay que determinarlo en cada caso. Es decir, la especificidad de una novela es distinta de la especificidad de un soneto, &c. Y la unidad que puede englobar el concepto de literatura es completamente equívoca.

El Soneto es una composicion grave y gallarda , de un solo concepto , tratada con cierto y determinado numero de versos. Todos sabemos que la Poesia está dividida en tres especies , Heroica , Scenica y Lyrica. Pues por la diferencia que entre ellas hay , consequencia es llana , que el Soneto pertenece a la Lyrica ; y por eso decimos ahora en su definicion , que es una composicion grave y gallarda , requisito proprio de la Poesia Lyrica. Será grave , por el concepto que escribe el Poeta Lyrico , alabando a Dios , a los Santos , a los Principes : será gallarda , ya por el modo con que escribe el concepto , ya por el lenguage florido y hermoso , dulce y suave , con que está obligado a hablar : bien es verdad que el estilo de la Poesia Lyrica no ha de igualar en grandeza al de la Heroyca : porque la gravedad es cosa principal en el Poeta Heroyco , y la gallardia accesoria ; como al contrario la gallardia es cosa principal en el Lyrico , y la gravedad accesoria . Y aunque quiera el Poeta

Pues con eso se ve claro la diferencia del Heroyco al Lyrico en una misma cosa: y se prueba nuestro intento, que por desmenuzar tanto un pensamiento el Lyrico, viene a ser menos grave y mas florido. Sabido pues que el Soneto, por ser de especie Lyrica, es una composicion grave y gallarda: conviene tambien saber que ha de ser de un concepto. En todas las Poesias es necesaria la unidad: pero en el Soneto con vinculo mas estrecho: porque en esotras no se pide mas que unidad de accion, y la accion encierra muchos y diversos conceptos: mas el Soneto por ser Poesia Lyrica, y tan corta, ha de guardar unidad de concepto; digo que todo lo que el Soneto abrazare, se refiera a un solo concepto. Y habiendo cosas desasidas y sueltas fuera del concepto, porque se forma el Soneto, sera condenado por malo. Luego se ha de mirar que sea gallardo: y en tercer grado, que sea grave, segun la calidad de la materia y obligacion del Lyrico. Estas tres virtudes no le han

En cualquier caso, de entre la enorme variedad existente de instituciones complejas (no «atómicas», *monocoloi*), aquellas que aquí nos interesa analizar, son las instituciones discursivas (o argumentativas) elementales, es decir, aquellas instituciones que contienen un «discurso exento» o «autónomo» y relativamente breve en el cual quepa constatar de algún modo un «razonamiento», o, como suele decirse, un «pensamiento» (es frecuente que los tratados de Retórica o de la antigua Preceptiva literaria advirtieran, al hablar del soneto, que el soneto consta de catorce versos «en los cuales debe expresarse un pensamiento»; añadiendo que «por ello deben economizar las palabras para que el pensamiento quepa en los catorce versos»), dando por sobreentendido qué sea tal cosa, sin molestarse en aclarar qué pueda significar ese «pensamiento».

Pláceme ver el mar cuando se enoja  
y a montes de agua montes acumula,  
y al experto patrón que disimula,  
prudente su temor, puesto en congoja.

También me place verlo cuando moja  
la orilla mala vez, y en leche adula  
a quien sus culpas lleva o bien su gula  
a cortejar cualquier birreta roja.

Turbio me place y pláceme sereno;  
verlo seguro, digo, desde afuera,  
y éste medroso ver, y éste engañado;

no porque me dé gusto el mal ajeno,  
mas por hallarme libre en la ribera  
y del mar falso asaz desengañado.

# “*La Colmena*, novela behaviorista”

El arquetipo con que medimos la novela suele concebirse como una idea perteneciente a la clase de los géneros literarios. Mi tesis se reduce a reivindicar la decisión decimonónica de arrancar el arquetipo de la novela de la clase de los géneros literarios *para incluirlo en la clase de los géneros científicos*. Trátase, en

La tesis de la naturaleza científica de la novela resultaba (y resulta todavía) extravagante, habida cuenta de las costumbres académicas (los críticos literarios no son teóricos de la ciencia; el análisis de una novela corre a cargo, institucionalmente, de los profesores de literatura y no de los profesores de gnoseología); pero, en el fondo, es una tesis que hoy, al cabo de casi cuarenta años, me parece aún más plausible, siempre que se esté dispuesto a regresar un poco más atrás del sentido habitual de esos términos. Y digo esto a pesar de que el concepto de “ciencia” que yo podía utilizar en 1952 no era tan preciso como el que pude utilizar al cabo de los años, una vez formulada la teoría del “cierre categorial” (por cierto, mi comentario a *La Colmena*, p. 58, invocaba ya, si bien con un alcance indeterminado, intuitivo, la “estructura cerrada” de las relaciones trabadas en la novela); pero tampoco era tan diferente que no pueda afirmarse que ya entonces el término “ciencia” se sobreentendía en un sentido constructivista —es decir, no empírista— más cercano a la geometría o a la química que a la mera descripción factual, etnológica o histórica. (Bueno, 1990, p. 11)

Dos métodos posibles están a disposición del conocimiento novelesco, en tanto que es un conocimiento psicológico: el método introspectivo y el método extrospectivo, cuya forma canónica ha sido alcanzada por la escuela *behaviorista*. Redúzcase, desde luego, a un puro postulado abstracto la tesis fundamental del behaviorismo: que todos los misterios de la vida, singularmente de la vida psíquica, deben ser formulados según el esquema *estímulo-reacción*. Considérese esta tesis, que niega la vida interior, como una renunciación provisional a abarcar toda la realidad vital en aras de un mayor rigor en los resultados. Pero éstos fluyen abundantes, y los nombres de Verworn, Jennings, Katson, Mc. Dugall, lo demuestran.

Por todo esto, será posible y necesario tomar en consideración, en la teoría de la novela, estos dos métodos como criterio de clasificación de las obras. Dostoyevsky es el clásico de la «novela introspecciónista» gracias a los imponentes *universos interiores* que logra construir su genio: Raskólnikov o Demetrio Karamázov.

*La colmena* constituye, por el contrario, el modelo consumado de aplicación de la actitud behaviorista. En *La colmena*, los personajes se nos aparecen como sujetos que reaccionan ante los estímulos de su entorno, arrastrados por él; fatalmente, brutalmente, como las piezas de una máquina. Los personajes de *La colmena* carecen de vida *interior*; han sido sorprendidos los hombres en el momento en que su conducta se parece más a la monótona, vulgarísima, standardizada actividad de un mecanismo, en el que las piezas repiten, como los astros, siempre sus mismas trayectorias. En *La colmena*

b) El segundo recurso que en *La colmena* impone la verosimilitud es la estructura cerrada que tejen las relaciones establecidas entre sus elementos, entre sus personajes. Suele afirmarse que *La colmena* es una obra invertebrada; que carece de estructura en su objeto y que se resuelve en un mosaico de desordenados documentos. Estas características, que para los barrojianos constituirían alabanzas, son esgrimidas, sin embargo, como un reproche. Pero se basa éste en una *ignorantia elenchi*, porque *La colmena* se ajusta a una rigurosa estructura, su mundo es un acordado sistema de relaciones que se interfieren y encajan recíprocamente, como demostraría plenamente la representación geométrica del mismo. Si Seoane encontró el billete de veinticinco pesetas es porque, como se nos dice unas páginas después, Martín marco lo había perdido unas horas antes.

Por decirlo así: los individuos de *La Colmena* experimentan una reducción etológico-cibernética y se comportan efectivamente como si fueran insectos —pero no lo son, simplemente por motivos de la escala de sus estímulos y reacciones, escala proporcionada a un horizonte cultural e histórico muy preciso. (Bueno, 1990, p. 13)

que es ficción, quedaría resuelta en la nada. [112] El Teatro sería no otra cosa sino un modo de expresión de la ideología que el individuo –el Autor– ofrece a la Sociedad: Un modo de expresión de que dispone el escritor, con una trascendencia, en lo esencial, análoga al del libro o la cátedra. Llamaré a esta teoría sobre el Teatro “Teoría Literaria”. Para ella, en rigurosa pureza, la misión de los Actores y de la escenografía sería la de transmitirnos cómoda e intuitivamente las ideas del Autor, a cuyo servicio deberían siempre ser aquéllas consideradas. En esta teoría, la importancia del Teatro se acentúa sobre el “texto”; el arte dramático es sencillamente un género literario. Actores y Escenario significan, para el Teatro, lo mismo que las figuras gráficas para la Ciencia: Auxiliares de la expresión. Es justo reconocer que semejante modo de pensar es grato a los Profesores de Literatura y, desde luego, a los propios autores dramáticos, especialmente los comediógrafos de la decadencia griega y los grandes trágicos franceses, cuyas obras más bien se leían que se re-presentaban. El llamado “Teatro experimental” de nuestros días, en el que los Actores, como en un Ensayo, aparecen en escena leyendo sus papeles respectivos, sugiere esta interpretación de la esencia del Teatro. Podríamos apoyarnos también en el “Teatro radiofónico”. Sin embargo, no creo que sea legítimo considerar al texto –o, lo que es lo mismo, al Autor– como elemento esencial del Teatro. Podrá, eso sí, sostenerse que la dignidad espiritual del contenido ideológico del Teatro es mayor que la de cualquier otro de los elementos de que éste consta: pero esta valoración no puede confundirse en ningún caso con una definición. Sería tan disparatado como decir que

Efectivamente, la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especias separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no solo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. Llamo «lenguaje sazonado» al que tiene ritmo y armonía y «con las especies de especias separadamente» al hecho de que algunas partes solo se realizan por medio de versos y otras, en cambio, por medio de cantos.

Y puesto que son personajes que actúan los que hacen la mimesis en primer lugar de una manera necesaria, la organización del espectáculo será una parte de la tragedia; luego, también la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la mimesis. Y llamo «elocución» a la composición misma de los versos, y en cuanto a «melopeya»,<sup>34</sup> tiene un sentido perfectamente claro. Y ya que es mimesis de una acción y es realizada por unos personajes que actúan, que necesariamente son tales o cuales por su carácter o su pensamiento (pues por eso decimos que las acciones son tales o cuales y por ellas todos triunfan y fracasan), pero la fábula es la mimesis de la acción, pues llamo aquí «fábula» a la composición de los hechos, y «caracteres» a aquello por lo cual decimos que los que actúan son tales o cu-

1450a

<sup>34</sup> «Melopeya» es «composición del canto». Cf. 1450b17.

les, y pensamientos a aquello en lo que los hablantes muestran algo o incluso hacen patente su decisión.

Así pues, necesariamente las partes de toda tragedia son seis y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya. En efecto, con qué imitan son dos partes, cómo imitan, una, y lo que imitan, tres, y aparte de estas no hay ninguna. La mayoría de los poetas,<sup>35</sup> por así decirlo, se ha valido de estas partes constitutivas, pues toda tragedia tiene igualmente espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento.

La más importante de estas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida. Por consiguiente, no actúan para mimetizar los caracteres, sino que abarcan los caracteres por medio de las acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo.

Además, sin acción no sería posible la tragedia, pero sí lo sería sin caracteres; en efecto, las tragedias de la mayor parte de los autores recientes no tienen caracteres, y en general esto se da con muchos poetas, como también entre los pintores es el caso de Zeuxis con respecto a Polignoto, pues Polignoto es un buen pintor de caracteres, pero la pintura de Zeuxis no tiene carácter alguno.<sup>36</sup>